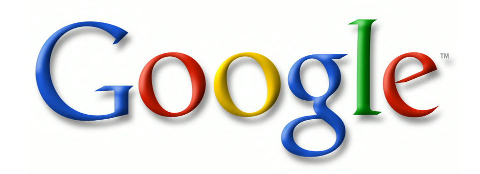


L'OEUVRE PEINT
DE
JEAN-DOMINIQUE
INGRES

42 Photographies classées par ordre de date
avec
une Introduction et des Notes

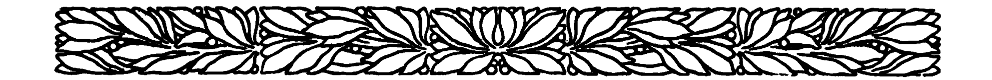
PAR

T. de WYZEWA



PARIS
Frédéric GITTLER, Éditeur
2, Rue Bonaparte, 2

1907



LA VIE et L'ŒUVRE

DE

DOMINIQUE INGRES



Jean-Auguste-Dominique Ingres est né à Montauban, le 29 août 1780. Il a eu pour premier maître son père, qui, à en juger par le portrait qu'il nous a laissé de lui, devait être un homme fort au-dessus du commun, avec un beau front sous les boucles soyeuses de sa chevelure, et, dans ses grands yeux noirs, un regard plein de franchise et de pénétration. Aussi bien le témoignage de ce portrait nous est-il confirmé par la lettre suivante, écrite par Ingres, vers 1860, à l'un de ses compatriotes, M. Forestié, qui lui avait demandé quelques renseignements sur son père, afin de faire figurer celui-ci dans une *Biographie de Tarn-et-Garonne :*

MONSIEUR, — Jean-Marie-Joseph Ingres naquit à Toulouse (en 1734) : son père, que j'ai vu dans mon enfance, était maître tailleur; il vécut très âgé. Mon père entra très jeune à l'Académie de Toulouse ; il eut pour maître, je crois, M. Lucas, sculpteur célèbre, professeur de ladite Académie; il fit plus tard un voyage à Marseille, puis il se fixa et se maria à Montauban avec Anne Moulet, ma mère (12 août 1777). Il était très aimé et très apprécié de la haute société de la ville et de Mgr de Breteuil, évêque de Montauban, dont il fit le portrait de profil en grand médaillon. Cet évêque occupa beaucoup mon père à l'évêché et dans sa maison de plaisance nommée Bretolio, située près de la ville.

Mon père était né avec un génie rare pour les beaux-arts. Je dis les beaux-arts, car il exerçait la peinture, la sculpture, et même l'architecture avec succès. Je le vis construire une maison considérable dans notre grande rue.

Si M. Ingres père avait eu les mêmes avantages qu'il donna à son fils, de venir étudier à Paris, chez le plus grand de nos maîtres, il eût été le premier artiste de son temps. Mon père, qui dessinait parfaitement, peignait aussi la miniature. Il peignit d'après nature des vues de paysages qui le disputent à Nicole même, excellent artiste en ce genre.

Il n'était embarrassé de rien. Il faisait en sculpture des terres cuites, depuis les sphinx et les figures d'abbés lisant, que l'on plaçait dans les jardins, jusqu'aux statues colossales de la Liberté, qu'il était forcé d'improviser dans nos temples pour les fêtes des décades de la République. Il faisait avec la plus grande facilité les ornements de tout genre, dont il a décoré les hôtels de ce temps avec un goût délicieux. Il dessina, au crayon rouge, la figure académique d'un fleuve qu'il envoya à Toulouse : elle lui valut le titre de membre de cette Académie, qui siégeait au Capitole. Enfin, par son aimable caractère, sa bonté, ses goûts éminemment artistiques, il s'attirait toutes les sympathies. Chacun voulait l'avoir et jouir de sa société.

Il allait souvent à Toulouse, sa patrie, se retremper, pour ainsi dire, dans cette grande et belle ville, presque aussi riche alors en monuments d'art que Rome, à qui elle ressemblait. Il aimait à se retrouver avec ses amis d'enfance, tous artistes distingués; il m'emmenait toujours avec lui dans ces courts voyages. Il me laissa à Toulouse avant quatre-vingt-treize pour y continuer mes études d'art chez les dignes et grands artistes Roques, Vigan, et chez Briant, paysagiste, qui sauva tant d'objets d'art dont il forma le musée dans le couvent des Grands-Augustins.

Sans être musicien, mon père adorait la musique et chantait très bien, avec sa voix de ténor. Il m'inculqua le goût de la musique et me fit apprendre à jouer du violon. J'y réussis assez bien pour être admis comme violon au Grand Théâtre de Toulouse, où j'exécutai à l'orchestre un concerto de Viotti avec succès.

En 1801, époque où je remportai à Paris le grand prix de Rome, ce bon père vint m'y voir; il fut témoin de mes premiers succès. Ce fut aussi à cette époque que je peignis son portrait, qui doit figurer un jour dans le Musée Ingres. Il repartit avec l'ardent désir de revoir son pays, et, à mon vif et inconsolable regret, je ne le revis plus. Une goutte remontée l'enleva, encore jeune, à sa patrie. Il fut regretté et pleuré de ses compatriotes. A cette époque, j'étais à Rome. C'est là, Monsieur, ce que mes souvenirs et le sentiment le plus tendre de mes regrets me rappellent de mon père. Je suis heureux et reconnaissant des soins que vous voulez bien prendre pour perpétuer sa mémoire.

J. Ingres.

Il nous est assez difficile de savoir quel profit le jeune Ingres a pu retirer des leçons des trois peintres toulousains qu'il nomme dans sa lettre. L'un d'eux, Roques, était l'élève et le continuateur de l'un des meilleurs maîtres provinciaux de la première moitié du XVII[e] siècle, Antoine Rivalz, de qui l'on a, surtout, d'excellents portraits. Et l'on raconte, d'autre part, que le paysagiste Briant fut si vivement frappé des dispositions de son petit élève qu'il l'engagea à se consacrer entièrement au paysage. Mais la véritable éducation artistique d'Ingres n'a commencé qu'en 1796, lorsque son père l'a autorisé, suivant son expression, à « venir étudier, à Paris, chez le plus grand de nos maîtres ».

Dans l'atelier de David, le jeune homme eut vite fait d'oublier ce que lui avaient appris ses professeurs toulousains, et notamment le paysagiste, — si nous en jugeons, du moins, par l'indifférence qu'il a toujours témoignée, dans son œuvre, pour le paysage : en échange, il apprit à vêtir, de belles draperies, des héros grecs ou romains, campés dans de nobles attitudes un peu déclamatoires, comme aussi, sans doute, à laisser de côté toute préoccupation des Grecs et des Romains quand il avait à peindre un portrait, au lieu d'une « histoire » de Thémistocle ou de Bélisaire. Et nous savons qu'il imita de son mieux la double manière de son nouveau maître, sauf à essayer déjà, tout de suite, de transporter jusque dans ses « histoires » les procédés d'observation directe qui lui étaient recommandés particulièrement pour la peinture de portraits. Il ne paraît pas, au reste, que David se soit jamais beaucoup intéressé à ce jeune garçon d'un esprit un peu lourd et d'un caractère le plus opposé au sien que l'on pût concevoir : bien que l'on assure qu'il a daigné l'employer à l'achèvement de quelques-uns de ses tableaux, et que c'est à lui, par exemple, qu'il a confié le soin de peindre les accessoires dans son fameux portrait de *Madame Récamier*.

En 1800, Ingres obtint le second prix de Rome; l'année suivante, il eut le premier prix; et l'on peut voir, à l'Ecole des Beaux-Arts, le tableau qui lui valut cette récompense. Le sujet du concours était *Achille recevant dans sa tente les envoyés d'Agamemnon*, sujet qui ne prêtait guère à l'invention ni à l'émotion, et qui n'a été, pour Ingres, qu'un prétexte à montrer, tout ensemble, sa science du dessin et son respect des principes esthétiques de l'école de David. Mais déjà, sous la conformité extérieure de ce médiocre tableau aux productions

ordinaires des autres élèves de David, nous entrevoyons le germe d'une originalité qui va bientôt s'accuser définitivement, et séparer l'élève, presque malgré lui, de l'école de son maître. Car tandis que David n'admettait l'imitation immédiate de la nature que dans les portraits ou les études de nu, et, dans ses compositions historiques, attribuait la première place à la recherche du « style », déjà le tableau de concours d'Ingres nous révèle que celui-ci est foncièrement incapable de sacrifier à quoi que ce soit d'autre son besoin inconscient et fatal d'imiter, de copier la nature. En vain il s'efforce d'atteindre au « style », dans le groupe qu'il a imaginé : son groupe n'a ni l'ordonnance harmonieuse ni l'unité vivante qu'il voudrait y mettre ; et chacun des personnages nous apparaît tout à fait détaché des autres, mais dessiné, individuellement, avec une exactitude réaliste, ce qui donne à l'ensemble l'aspect bizarre comme d'une photographie d'une équipe de modèles essayant des poses diverses, dans un atelier.

C'est que le jeune peintre avait reçu du ciel, en naissant, un défaut et une qualité qui allaient cohabiter chez lui jusqu'au terme de sa longue carrière. Le défaut était un manque total d'imagination, d'invention, d'aptitude à s'élever au-dessus de la réalité expressément fournie au peintre par la sensation présente de ses yeux ; et la qualité, dont l'éminence même avait pour résultat inévitable de produire le défaut que je viens de dire, la qualité était un don merveilleux, absolument exceptionnel, de voir, de comprendre, et de reproduire cette réalité. Jamais peintre n'a eu une vision plus exacte de la figure humaine, ni des doigts plus habiles à transporter entièrement cette vision, de ses yeux, sur le papier ou la toile. Un Holbein même, avec toute la fidélité de son réalisme, était encore troublé, dans son observation d'un modèle, par le souci d'un idéal esthétique, par la préoccupation d'un exemple à suivre, ou d'un procédé nouveau à employer : entre Dominique Ingres et son modèle, dès qu'il avait ce modèle devant lui, aucune considération d'aucune sorte ne pouvait s'entremettre; le peintre était comme possédé de sa vision, comme hypnotisé par elle, et force lui était de la copier sans y rien changer. De son séjour dans l'atelier de David, il emportait un corps de doctrines qu'il allait garder toute sa vie, en y introduisant seulement certaines modifications de détail que j'aurai à indiquer tout à l'heure : mais la nature lui avait attribué les dons tout différents de

ceux qui auraient convenu pour la mise en pratique de ces doctrines. Et ainsi s'explique que ce grand homme, dans l'ignorance où il a toujours été de la source véritable de son originalité et de sa grandeur, nous présente aujourd'hui le paradoxe d'avoir été le plus « naturaliste » des peintres français, tout en s'étant obstiné à pratiquer l'art le plus idéaliste qui, peut-être, ait jamais été pratiqué dans l'école française.

Le prix obtenu par Ingres en 1801 aurait dû lui permettre de partir aussitôt pour l'Italie : mais la situation du trésor public était si misérable, durant cette période de guerres et de crises intérieures, que, faute de pouvoir se faire payer son voyage et les frais de son séjour à Rome, le jeune peintre resta cinq ans encore à Paris, vivant de toute espèce de menus travaux : illustrations pour des éditeurs, copies dessinées des antiques du Louvre, petits portraits au crayon, qui lui rapportaient une vingtaine de francs, et dont quelques-uns sont parmi les chefs-d'œuvre les plus exquis qu'il nous ait laissés. C'est de ce temps que date, par exemple, cette *Famille Forestier* que nous voyons au Louvre : adorable de naturel et d'intimité, mais dessinée avec une justesse si impitoyable que l'on serait tenté d'y soupçonner une pointe légère de caricature, si l'on oubliait la fatalité qui condamnait le génie de l'auteur à reproduire toujours littéralement sa vision tout entière, avec le mélange de sa beauté et de sa laideur, de tout ce qu'elle comportait à la fois de charmant et d'un peu ridicule.

Ces années d'attente furent, d'ailleurs, infiniment précieuses pour la formation définitive du talent du jeune peintre. Celui-ci s'était lié, dans l'atelier de David, avec un sculpteur florentin de son âge, Bartolini, qui n'avait point tardé à devenir son plus intime confident, et sans doute aussi son éducateur en matière d'esthétique : car s'il était bien loin de l'égaler en savoir professionnel et en originalité de talent, il le dépassait de beaucoup en intelligence spéculative et en connaissance de l'histoire des arts. Elevé, dans sa ville natale, parmi les chefs-d'œuvre des peintres et sculpteurs florentins des premiers temps de la Renaissance, Bartolini avait emporté à Paris le culte de ces vieux maîtres, et ne concevait point d'idéal, ni de procédés, plus parfaits que les leurs. Avec la précision savante et la simple franchise de leur réalisme, les *quattrocentistes* toscans lui paraissaient des modèles meilleurs à imiter que les maîtres les plus fameux des périodes suivantes ; et, faute d'avoir lui-même un tempérament assez

fort pour appliquer cette doctrine, alors bien hardie, il la prêchait à son ami Ingres, merveilleusement doué pour la goûter et pour en profiter. Au Louvre, au prodigieux Louvre de ce début du XIXe siècle, il arrêtait son ami devant les Fra Angelico et les Filippo Lippi, lui vantant l'excellence de leur manière minutieuse et nette, l'exhortant à les suivre, ou plutôt à les continuer et à transporter leurs méthodes dans la représentation de sujets nouveaux.

Malheureusement Ingres était trop imprégné des théories académiques de l'école de David pour y renoncer complètement, même sous l'influence de ses entretiens avec Bartolini, qui, du reste, n'était pas sans mêler beaucoup d'académisme à la ferveur patriotique de son admiration pour les vieux maîtres « pré-raphaélites ». Mais ses yeux et sa main s'accommodaient le mieux du monde de cet art « primitif » que son ami ne se lassait point de lui signaler : et ainsi, sans abandonner l'espoir de produire bientôt de grandes compositions à la façon de celles que produisaient les Regnault, les Girodet, et tous ses camarades de l'atelier de David, inconsciemment il se livrait à l'imitation des peintres anciens, italiens et allemands, dans les portraits qu'il peignait pour gagner sa vie et pour occuper son attente Il y a eu là, chez lui, une première manière, toute d'observation délicate et de rendu scrupuleux, qui est peut-être celle où son talent de copiste fidèle de la nature a le plus approché de la perfection. Son *portrait par lui-même* de 1804, ses portraits de *son père*, de *Bartolini*, de *Mme Rivière*, ce sont des œuvres où nous sentons que le jeune homme ne s'est pas encore constitué un style tout à lui, mais où le naturel des attitudes et de l'expression, la beauté pure des lignes, l'union intime du dessin et de la couleur, apparentent vraiment le jeune Français aux plus probes portraitistes des commencements de la Renaissance.

A Rome, où il arriva en 1806, Ingres subit une troisième et dernière initiation, après laquelle on peut dire qu'il ne cessa plus de marcher désormais, jusqu'au bout, du même pas et dans la même voie. Aux leçons qu'il avait reçues, tour à tour, de David et des « primitifs » vint s'ajouter la leçon de Raphaël : et non pas du Raphaël des *Vierges* ombriennes ou florentines, qu'il avait eu tout loisir d'étudier au Louvre, mais celui des fresques du Vatican, l'extraordinaire décorateur du *Parnasse* et de la *Messe de Bolsène*. Ces grandes œuvres

exercèrent sur le jeune peintre une véritable fascination : aussitôt il se persuada qu'elles étaient la beauté absolue, que tout ce qui s'y trouvait, idées et procédés, avait droit, de la part de tout artiste, à une vénération sans réserve, et qu'il n'y avait point d'autres modèles au monde qui méritassent d'être imités. Aussi bien ces fresques de Raphaël et de son école répondaient-elles, avec la noble ordonnance de leur composition, au goût que lui avait inspiré David pour le « grand art » et le « style ». Tout au plus modifia-t-il un peu, depuis ce moment, l'idéal qu'il se faisait de ce « grand style classique » : ce fut à peu près comme si, au lieu d'admirer l' « antique » dans les statues de la décadence romaine, il s'était mis à l'admirer dans les frontons et les frises du Parthénon. Mais il n'en persistait pas moins, de même que David, à tenir pour méprisable et pour sacrilège tout art qui n'avait point pour objet d'ennoblir la réalité coutumière, de ne tirer d'elle que ce qu'elle contenait de beau, d'élevé, de digne d'être admis à l'honneur d'une consécration artistique. De telle sorte que Raphaël, en fin de compte, acheva de confirmer Ingres dans le culte d'un idéal infiniment légitime, et certainement le plus haut de tous, mais qui demandait, pour être bien servi, des qualités toutes contraires de celles que le jeune homme pouvait mettre à son service. C'est à cette erreur que nous devons l'*Apothéose d'Homère*, le *Romulus vainqueur*, le *Saint Symphorien*, *le Vœu de Louis XIII*, *la Vocation de Saint Pierre*, toutes œuvres qui ont pris au peintre des années de recherches et de méditations, et qui cependant sont des œuvres manquées, malgré le génie et la science qu'il y a dépensés : car, faites de cent morceaux excellents, elles ne parviennent pas à vivre d'une vie d'ensemble, et toujours nous produisent plus ou moins, comme le tableau de concours de 1801, l'impression de ces photographies où nous voyons des acteurs s'ingéniant à figurer dans leurs poses favorites, le rideau baissé.

On a souvent raconté, et très inexactement, qu'Ingres était moins fier de sa peinture que de son adresse et de son goût à jouer du violon. Mais le fait est qu'il a toujours été plus fier de ses tableaux manqués que de ceux où il avait le plus entièrement réussi ; et, de même que nous savons qu'il cachait ses dessins, par crainte qu'on ne les préférât à son œuvre de peintre, de même il aurait volontiers caché ses portraits, ses études, et ses petits sujets de nu, par crainte qu'ils ne détournassent l'attention de ces grandes « histoires » ou « allégories »

qu'il considérait comme les seuls de ses ouvrages qui fussent vraiment dignes de transmettre son nom aux siècles futurs.

Ce n'est point, du reste, que les grandes compositions d'Ingres, aussi bien que ses autres ouvrages, ne soient assurées de vivre immortellement. Mais elles devront leur durée à ces morceaux admirables dont elles sont remplies, à la merveilleuse beauté de telles de leurs figures, copiées d'après de beaux modèles avec un mélange incomparable de vigueur et de délicatesse; ou bien encore ils la devront à l'étrangeté même qui résulte de ce contraste entre l'idéal artistique du maître et son tempérament. Il y a de ces grands tableaux académiques, comme la *Thétis* du Musée d'Aix, où la recherche « du style » se combine avec l'observation réaliste d'une façon si imprévue et si singulière que l'ensemble de l'œuvre a, pour nous, le charme piquant d'un paradoxe, d'une peinture échappant à toute classification d'école ou de genre. Et quelque chose de ce charme inquiétant se retrouve jusque dans les compositions les plus « vieux jeu » d'Ingres, jusque dans son *Vœu de Louis XIII,* où l'imitation expresse de Raphaël n'empêche pas certains mouvements d'être à la fois bien bizarres et d'un réalisme bien individuel; jusque dans cette *Apothéose d'Homère* où des figures de poètes, qu'on dirait copiées sur de méchantes lithographies de livres de classe, voisinent avec des études de modèles d'une grâce exquise, et notamment avec ces deux belles jeunes femmes qui, chargées de représenter l'Iliade et l'Odyssée, semblent rêve tristement aux pieds du vieil Homère, seules vivantes parmi cette foule d'ombres.

Dans les petits tableaux de genre, qui demandent moins de « style » et s'accommodent mieux d'être directement copiés sur les modèles, Ingres ne pouvait manquer de se sentir plus à l'aise. Quelques-uns des petits sujets qu'il nous a laissés sont tout à fait charmants, comme la *Francesca de Rimini* du Musée d'Angers; et d'autres, comme la *Stratonice* de Chantilly, tout en étant déjà presque aussi dépourvus d'unité et de vie d'ensemble que les grandes « histoires » du maître, ont à nous offrir des « morceaux » encore plus parfaits. Parfaits, mais toujours un peu étranges, avec des figures ou des mouvements qui, sans doute, observés chez un modèle, auront éveillé la curiosité d'Ingres, et qu'il aura copiés avec son impeccable fidélité ordinaire. Car ce réaliste-né, faute de pouvoir parvenir à la conception de ce « grand style » que David et Raphaël lui avaient

appris à désirer par-dessus toute chose, en venait souvent à confondre le « sublime » avec le bizarre, et à prêter une valeur divine à des formes dont l'intérêt véritable était simplement dans leur rareté. Une fois aussi, en 1813, il s'est amusé à représenter, sans aucun souci du « grand art », un sujet réel, une scène qu'il avait vraiment sous les yeux : *le pape officiant, parmi les cardinaux, dans la Chapelle Sixtine;* et, n'ayant plus rien pour entraver son génie d'observation réaliste, affranchi de cette douloureuse tâche d'inventer, qu'il s'imposait d'habitude, il a fait un chef-d'œuvre, un petit tableau d'une vérité, d'une vie, et d'une grandeur sans pareilles, où, sous la suggestion impérieuse de ses yeux, il a su unir le dessin et la couleur si profondément que cette Chapelle Sixtine nous apparaît, chez lui, une exception, la peinture la plus équilibrée et la « mieux portante » qu'il nous ait laissée.

On a dit que ce prodigieux dessinateur n'était pas coloriste; sa *Chapelle Sixtine*, à elle seule, suffirait à prouver combien on s'est trompé. En fait, son œil était aussi sensible à la couleur des choses qu'à leur forme; et peut-être l'attrait voluptueux de nombre de ses tableaux nous vient-il surtout de la beauté de certaines nuances de couleur qu'il y a rendues. Mais il était, avec tout son génie, si dénué du don d'inventer et de composer que, trop souvent, de même qu'il échouait à unir entre elles les figures de ses tableaux, il ne réussissait pas à unir ses sensations de ligne et ses sensations de couleur : de telle sorte qu'il exprimait séparément les unes et les autres, et qu'ainsi ses tableaux, pour exquises que soient les tonalités qu'il y a mises, nous font l'impression d'avoir été coloriés après coup : sans compter que, tout en étant sensible à la couleur, il se croyait tenu de la mépriser, toujours au nom de cet idéal « classique » et « raphaélesque » qui a pesé sur lui jusqu'au bout de sa vie.

L'attachement obstiné d'Ingres à cet idéal n'est pas, après cela, sans avoir eu aussi quelques bons effets : parmi lesquels le plus précieux pour nous est encore le grand nombre d'études de nu que nous lui devons. Car pour le réaliste qui se reconnaît pleinement comme tel, et ordonne sa vie d'artiste en conséquence, le nu, dans un temps tel que le nôtre, constitue plus ou moins une exception, et qu'il n'a guère le loisir d'étudier avec la patience et le soin nécessaires : tandis que pour Ingres, grâce à l'idéalisme classique de sa

doctrine, le nu a toujours été un objet d'étude important et sacré entre tous. Tout au long de sa carrière, il a mis un véritable amour à peindre des morceaux de nu, en se rappelant les exemples glorieux de ses maîtres, depuis les Grecs jusqu'à Raphaël; et il a peint ces nus, ainsi que son tempérament le contraignait à peindre toute chose, en parfait réaliste, c'est-à-dire tels que les lui fournissaient les corps des modèles qu'il avait devant les yeux; si bien que, inspirés de l'ambition d'imiter Raphaël, ils se trouvent être aussi différents que possible des figures de la *Galathée* ou de l'*Histoire de Psyché.* Ce sont des morceaux de nature observés et traduits avec une précision incomparable, frémissants de vie et de vérité. Que l'on voie seulement, au Louvre, l'*Œdipe* et *la Source*, l'*Angélique*, la *Baigneuse assise*, l'*Odalisque couchée!* Quelle variété dans l'expression de la chair, quelle admirable justesse dans les moindres détails : et comme le rendu minutieux de ces détails est, à la fois, plein de puissance et de charme sensuel! Nulle part nous ne sentons aussi bien, dans toute l'œuvre d'Ingres, que celui-ci se plaît au spectacle qu'il nous représente, et que c'est la joie profonde de ses yeux qui l'échauffe, l'exalte, l'élève au niveau des plus grands maîtres de son art! Ici, pour la première fois, son idéal et son tempérament personnel, au lieu de se gêner, s'accordent et collaborent à la beauté de son œuvre. Dira-t-on que cette beauté reste toujours accompagnée d'un peu de bizarrerie, et qu'elle n'est toujours encore que fragmentaire, sans qu'il réussisse tout à fait à unir ensemble les délicieux morceaux de ses figures nues, à établir entre eux une harmonie naturelle et vivante? Du moins s'y efforce-t-il, dans ces figures, plus qu'ailleurs; et, faute d'y parvenir entièrement, donne-t-il à tous ses morceaux une égale perfection. Jamais à coup sûr, depuis plus de deux siècles, aucun artiste n'a aussi profondément pénétré, ni ne nous a traduit avec plus de génie, l'éminente signification esthétique de la figure humaine.

Et il n'y a pas jusqu'au genre, tout réaliste, du portrait où l'idéal académique d'Ingres n'ait contribué à mettre mieux en valeur le don d'observation réaliste qu'il portait en lui. Dans un temps où la plupart des portraitistes s'occupaient de créer autour de leurs modèles un « milieu » symbolique ou décoratif, et employaient une bonne part de leur soin à peindre de brillants costumes, ou des fonds de paysage appropriés à l'expression des figures, Ingres, grâce à son

éducation classique, a concentré son effort sur la figure même, ainsi qu'avait fait son maître Raphaël dans ce chef-d'œuvre absolu du portrait qu'est le *Castiglione* du Louvre. Dédaignant les accessoires, il s'est contraint à ne tirer que du visage et de la pose de ses modèles toute la vérité et toute la beauté de l'image qu'il nous a laissée d'eux; et c'est pour avoir ainsi limité le champ de sa vision qu'il a pu approfondir celle-ci comme il l'a fait dans presque tous ses portraits, au point de leur donner, tout ensemble, une individualité saisissante et toute la portée de types éternels. Des portraits comme ceux de *Madame Devauçay* et de *Madame de Senones,* de *Granet* et de *Cherubini*, comme *la Belle Zélie*, de Rouen, ou le vieil *Ingres,* de Florence, ces peintures à la fois simples et savantes, minutieuses et fortes, joignent vraiment à l'exquise perfection de leur métier une intensité d'âme qu'il est rare qu'un peintre sache dégager de ses modèles : et tout cela, chez Ingres, n'est obtenu qu'à force de conscience et de probité. Cet homme admirable est si complètement dominé par chacune des figures qu'il a sous les yeux, qu'il oublie aussitôt non seulement la manière de ses maîtres favoris, mais jusqu'à sa propre manière, telle qu'il l'a mise dans ses œuvres précédentes : pour reproduire plus exactement chacun de ses modèles nouveaux, il se constitue un style nouveau, sous l'unique dictée de sa vision du moment. Et ainsi, sans fonds de paysage, sans accessoires, sans costumes pittoresques, les portraits d'Ingres nous présentent une diversité vraiment extraordinaire, depuis la grâce ardente et voluptueuse de celui de *Madame de Senones*, et l'étrange et subtile complexité de celui de *Madame Rivière*, jusqu'à l'élégance tranquille du second portrait de *Bartolini,* et au naturel magnifique de celui de *Bertin*. Vingt manières différentes, et toujours un même génie, ne devant sa grandeur qu'à soi seul, à ses vertus foncières de patience et de bonne foi.

Quant aux faits de la vie d'Ingres, après son arrivée à Rome en 1806, quelques mots suffiront pour les résumer. En 1820, après avoir prolongé son séjour à Rome pendant quatorze ans, Ingres s'est fixé à Florence, où l'avait appelé son ami Bartolini. En 1824, il revint à Paris, et y a demeuré désormais jusqu'à sa mort, sauf un nouveau séjour de six ans qu'il a fait à Rome, de 1834 à 1840, en qualité de directeur de l'Académie de France. Il est mort le 14 janvier 1867, à 87 ans, après avoir travaillé jusqu'au dernier jour. J'ajouterai qu'il

s'était marié deux fois, et que chacun de ses deux mariages paraît l'avoir rendu parfaitement heureux. Mais l'unique passion de sa longue vie a été son art; et son œuvre est l'unique événement qui ait de quoi nous intéresser.

Il a eu beaucoup d'élèves, mais ne leur a rien appris de ce qui lui appartenait en propre; et le fait est que peu d'hommes étaient aussi absolument incapables de révéler à d'autres le secret de leur génie. Car non seulement, comme nous l'avons vu, il ne se rendait pas compte, lui-même, de la source véritable de ce génie: son inaptitude à la réflexion théorique l'avait porté, en outre, à ériger en principes généraux des pratiques qui n'étaient possibles qu'à un homme de sa sorte. Ainsi il avait l'habitude de déconseiller très vivement à ses élèves l'étude de l'anatomie et celle de la perspective, deux sciences qu'il n'avait eu, lui-même, jamais besoin d'étudier, parce que la puissance prodigieuse de son don d'observation réaliste avait suffi à lui en tenir lieu : mais ce sont des sciences dont l'ordinaire des peintres, faute d'avoir ses yeux et sa main, ne sauraient se dispenser sans des inconvénients graves. Et l'on peut dire que tout l'enseignement d'Ingres, tel qu'il nous est révélé surtout par un livre très curieux d'Amaury Duval, était constitué de préceptes du genre de ceux-là, accompagnés d'expressions plus ou moins fantaisistes de ce *credo* académique dont on a vu qu'il était, pour Ingres, un bagage acquis, et non pas le résultat de sa nature intime. Aussi la valeur des peintres que nous considérons communément comme les élèves d'Ingres est-elle tout à fait indépendante des leçons qu'ils ont reçues de lui; et peut-être, parmi ces peintres innombrables, les seuls qui soient réellement issus de lui sont-ils quelques artistes excentriques, de l'espèce de Signol ou du lyonnais Jeanmot, qui du moins lui ont emprunté son amour inconscient des formes bizarres et d'une pureté de lignes poussée à l'excès. Comme son grand rival Delacroix, qu'il avait en horreur, et qui, de son côté ne l'appréciait guère, Ingres aura été un phénomène isolé, dans l'école de peinture française du XIXe siècle.

T. W.



I

1801

ACHILLE RECEVANT DANS SA TENTE LES ENVOYÉS D'AGAMEMNON

Paris. (École des Beaux-Arts)

II



1801

PORTRAIT DU PÈRE D'INGRES

(*Musée de Montauban*)

III



1804

I. A. D. INGRES

(Musée de Chantilly)

IV



Vers 1804

PORTRAIT DE M. RIVIÈRE

(Musée du Louvre)

V



Vers 1804

PORTRAIT DE MADAME RIVIÈRE

(*Musée du Louvre*)

VI



Vers 1804

PORTRAIT DE MADEMOISELLE RIVIÈRE

(*Musée du Louvre*)



Vers 1806

L'ARCHITECTE DÉDEBAN

(Musée de Besançon)



Vers 1806

LE PEINTRE GRANET

(Musée d'Aix-en-Provence)



1806
LA BELLE ZÉLIE (Mme AYMON)
(Musée de Rouen)

X



1807

MADAME DEVAUÇAY

(*Musée de Chantilly*)

XI



1808

ŒDIPE ET LE SPHINX

(Musée du Louvre)



1808

BAIGNEUSE ASSISE (DITE BAIGNEUSE DE VALPINÇON)

(*Musée du Louvre*)

XIII



Vers 1810 /14

MADAME DE SENONES

(*Musée de Nantes*)



1811

JUPITER ET THÉTIS

(Musée d'Aix-en-Provence)



1811
PORTRAIT DE M. BOCHET
(*Musée du Louvre*)



1812

LE SONGE D'OSSIAN

(Musée de Montauban)

XVII



1814
LA CHAPELLE SIXTINE
(Musée du Louvre)



1814

ODALISQUE COUCHÉE

(Musée du Louvre)



1819
ROGER DÉLIVRANT ANGÉLIQUE
(Musée du Louvre)

XX



1819

VIRGILE LISANT L'ÉNÉIDE

(*Musée de Bruxelles*)

XXI



1819

FRANÇOISE DE RIMINI

(Musée d'Angers)



1820

LE CHRIST REMETTANT LES CLEFS A SAINT PIERRE

(*Musée du Louvre*)

XXIII



1820

LE SCULPTEUR BARTOLINI



1824

LE VŒU DE LOUIS XIII

(Cathédrale de Montauban)



1827

L'APOTHÉOSE D'HOMÈRE

(Musée du Louvre)

XXVI



1832

BERTIN AINÉ

(Musée du Louvre)



1834

ÉTUDES POUR LE SAINT SYMPHORIEN

(Musée de Montauban)



1834

LE MARTYRE DE SAINT SYMPHORIEN

(Cathédrale d'Autun)



1840
L'ODALISQUE COUCHÉE
(Musée du Louvre)



1840

STRATONICE

(Musee de Chantilly)

XXXI



1842
PORTRAIT DE CHERUBINI
(Musée du Louvre)



1845

MADAME D'HAUSSONVILLE

(*Collection du comte d'Haussonville*)



1848
L'AGE D'OR

XXXIV



1852

APOTHÉOSE DE NAPOLÉON

(*Musée du Louvre*)



1854

JEANNE D'ARC AU SACRE DE CHARLES VII

(*Musée du Louvre*)



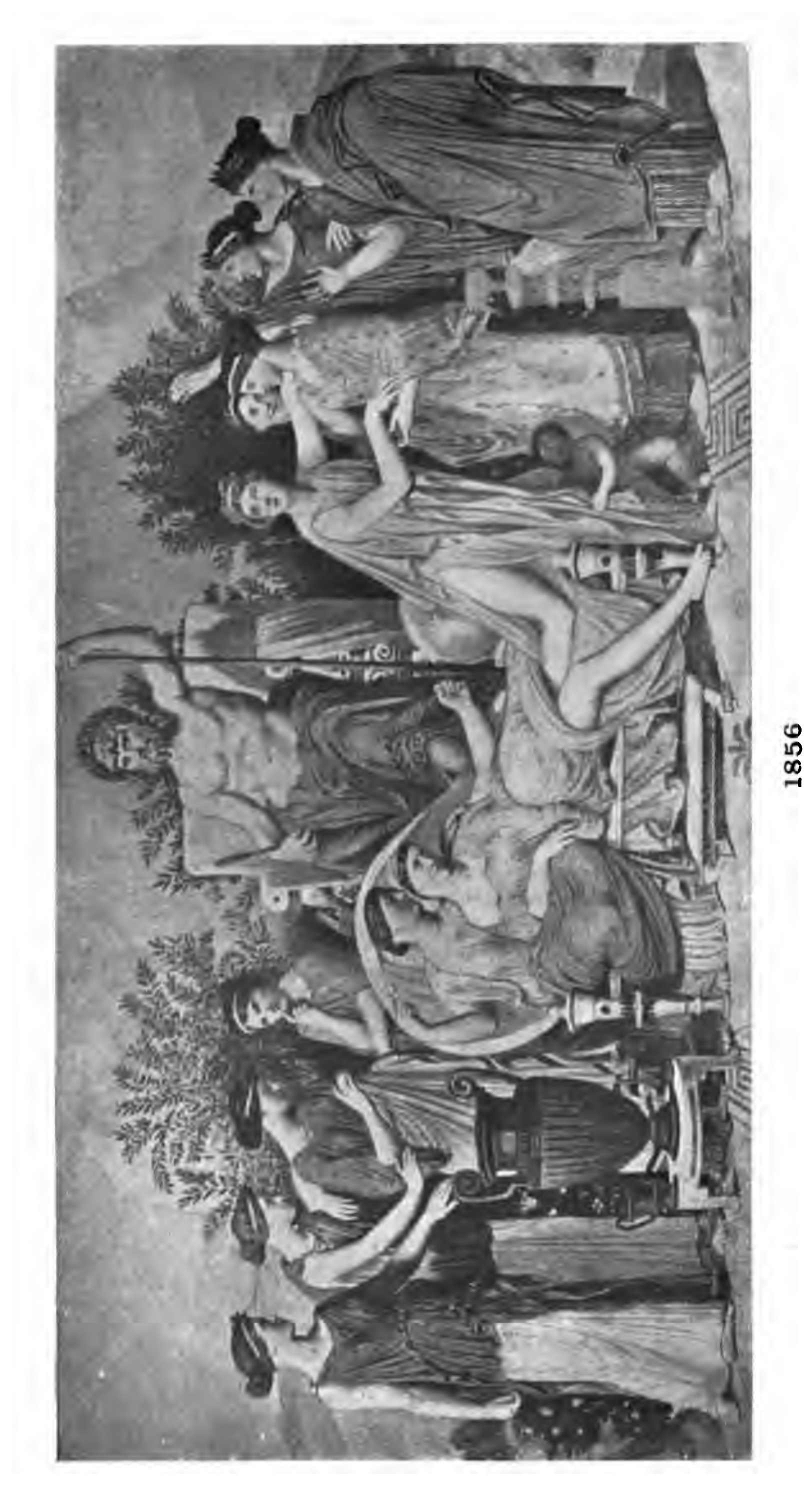
1854

LA VIERGE A L'HOSTIE

(Musée du Louvre)



1856
LA SOURCE
(Musée du Louvre)



1856

LA NAISSANCE DES MUSES

XXXIX



1857

PORTRAIT D'INGRES

(Musée des Offices, Florence)

XL



1859

MADAME INGRES

(Musée de Montauban)

XLI



1860

LE BAIN TURC



1862
JÉSUS PARMI LES DOCTEURS
(Musée de Montauban.



NOTES

I. — C'est le morceau de concours qui, en 1801, valut à Ingres le premier grand prix de Rome. Il lui valut aussi la précieuse admiration du sculpteur et dessinateur anglais Flaxman, qui, sans connaître le jeune élève de David, déclara publiquement que son morceau de concours était supérieur à tout ce qu'il avait vu de l'école française d'alors ; et l'on dit même que ce propos de Flaxman, répété à David, eut pour effet d'aigrir celui-ci à l'égard d'Ingres. — Il y a à Montauban une petite reproduction du même tableau, envoyée par Ingres à son père, lorsqu'il eut remporté son prix.

II. — Ingres a peint ce portrait de son père pendant une visite que celui-ci lui a faite à Paris en 1801 (*voir la Notice*) : mais, suivant une habitude qu'il a toujours eue, il y a travaillé, de nouveau, les années suivantes, ce qui explique la date de 1804, inscrite sur le portrait. Celui-ci a été exposé au Salon de 1806.

III. — Ce portrait est signé ainsi : *Eff. J. A. Ingres* P^{or} F^{t} P^{it} 1804. Il a appartenu successivement au prince Napoléon, à qui Ingres l'a cédé en 1860, en échange de son *Bain Turc*, et à Frédéric Reiset.

IV, V et VI. — Dans une liste de ses portraits, entre son propre portrait de 1804 et un premier portrait de *Bartolini*, peint en 1805, Ingres mentionne les portraits de « M. Rivière, Mme Rivière et leur ravissante fille » : ce qui fixe bien la date de ces trois portraits vers 1804. Ils sont d'ailleurs, tous trois, des spécimens caractéristiques de ce qu'on pourrait appeler la manière « préraphaélite » d'Ingres.

VII. — Ce portrait, inachevé, a été peint dans les premiers temps du séjour d'Ingres à Rome, où l'architecte Dedeban était, lui aussi, pensionnaire de l'Académie de France. Le portrait a été légué au musée de Besançon par le peintre Gigoux.

VIII. — Comme le précédent, ce portrait a été peint à Rome peu de temps après l'arrivée d'Ingres en Italie. Il se rattache encore à la première manière du maître. Le monument que l'on voit, au fond du tableau, est la Villa Médicis.

IX. — Ce portrait, peint à Rome, porte la date de 1806. Il est communément connu sous le nom de *la Belle Zélie :* mais, en réalité, c'est le portrait d'une Mme Aymon. Il y a dans ce délicieux tableau un fondu et une lumière d'ensemble qui, très rares dans l'œuvre d'Ingres, distinguent la *Belle Zélie*

des portraits plus froids et plus détaillés qui précèdent et l'apparentent déjà au chef-d'œuvre unique que va être la *Madame de Senones* de 1810.

X. — Ce portrait, l'un des plus beaux d'Ingres, est signé : *J. Ingres, Rom. 1807*. L'auteur en a fait lui-même une copie, qu'il a donnée à Ary Scheffer.

XI. — Ce tableau est signé : *J. Ingres pingebat 1808*. Il a été fait pour servir de « figure d'envoi », pendant le séjour du jeune peintre à l'Ecole de Rome. Il a appartenu successivement au duc d'Orléans et à Duchatel, qui l'a légué au Louvre en même temps que *la Source*. Ingres a peint, en 1864, une petite réplique, un peu modifiée, de ce tableau.

XII. — Cette belle étude de nu a été peinte à Rome en 1808. Dans une réplique de 1828, Ingres a indiqué, au fond, plusieurs autres figures de baigneuses, de sorte que cette réplique peut être considérée comme une transition entre la *Baigneuse* du Louvre et le *Bain Turc*.

XIII. — Ce merveilleux portrait, qui n'a plus l'apparence encore un peu archaïque et apprêtée de celui de *Madame Devauçay*, et qui est certainement le chef-d'œuvre d'Ingres, porte simplement la signature : *Ing. Roma* : mais il doit avoir été peint quelque temps après *la Belle Zélie*, et à une période où le génie du maître s'épanchait avec une aisance et une liberté toute particulière.

XIV. — Ce grand tableau est signé : *Ingres*, *Rome*, 1811. Il représente, d'après l'Iliade, *Thétis suppliant Jupiter d'épargner la vie de son fils Achille*.

XV. — Ce portrait est signé : *Ingres*, *Rome*, 1811. Le maître doit l'avoir peint sur commande : mais il y a mis une simplicité et un naturel qui font encore songer au portrait de *Madame de Senones*.

XVI. — Cette ébauche a été peinte en 1812, à Rome, pour le plafond d'une des chambres de l'appartement que Napoléon Ier devait occuper au palais de Monte Cavallo, pendant un séjour qu'il projetait alors de faire à Rome. L'ébauche est restée en place jusqu'en 1836 ; à cette date, Ingres l'a fait venir à Paris, avec l'intention de l'achever ; mais il ne paraît pas y avoir touché lui-même, bien qu'il ait fait repeindre certaines parties par son élève Balze. Une lettre à Gatteaux, du 15 juin 1836, nous apprend qu'il était particulièrement fier de cette étrange composition.

XVII. — Commencé à Rome au début de 1813, et terminé l'année suivante, ce beau tableau a été exposé au Salon de 1814. Parmi les cardinaux qui y sont figurés, en compagnie du pape Pie VII, se trouvent Consalvi et Pacca. Ingres s'y est aussi représenté lui-même. Dans une réplique de 1820, un moine franciscain est prosterné aux pieds du Saint-Père.

XVIII. — Peinte en 1814, cette grande et belle étude a été exposée au Salon de 1819. Ingres l'avait faite d'abord pour la collection du roi de Naples. On en connaît plusieurs répliques, complètes ou partielles.

XIX. — Ce tableau a paru au Salon de 1819. Son exécution a été précédée d'un très grand nombre d'études dessinées ou peintes ; et souvent ensuite

Ingres a fait des répliques, un peu variées, de la figure nue. Dans une longue note explicative, écrite par Ingres sur le sujet de son tableau, emprunté au Xe chant du *Roland Furieux* d'Arioste, nous lisons : « Roger aurait pris Angélique pour une statue d'albâtre, s'il n'avait vu couler des pleurs sur ses joues incarnates et sur son beau sein, et si ses cheveux n'eussent été agités par un vent léger. »

XX. — En 1812, Ingres, à Rome, pour la décoration d'une chambre de la villa Aldobrandini, avait peint un grand tableau où il avait représenté *Virgile lisant à Livie, mère du jeune Marcellus, le passage de son Enéide consacré à la glorification du jeune héros*. Il y avait là, comme témoins de la scène, Auguste, Octavie, Mécène, et Agrippa. En 1836, Ingres rentra en possession de son tableau, et projeta de le repeindre : mais, comme pour le *Songe d'Ossian*, ce projet aboutit seulement à quelques travaux préparatoires faits par des élèves. C'est dans cet état d'inachèvement que le grand *Virgile* est allé au musée de Toulouse. Mais le maître lui-même, à Rome, en 1819, en avait peint une réplique partielle, très supérieure au tableau primitif ; et c'est cette réplique qui appartient aujourd'hui au musée de Bruxelles. Elle est un des essais les plus heureux d'Ingres dans le « grand style classique ».

XXI. — Ce petit tableau est signé *Ingres, Rom.* 1819. Dans une lettre de 1822, Ingres dit qu'il l'a « composé. dessiné et peint dans son véritable caractère, et point *à la française* ». Le fait est que le tableau d'Angers est, avec tout son maniérisme, le plus agréable des petits sujets historiques que nous avons de lui, sauf toutefois un inquiétant et délicieux *Raphaël et la Fornarine* peint à Rome en 1814, et qui se trouve aujourd'hui dans une collection parisienne.

XXII. — Ce tableau a été peint à Rome, pour l'église de la Trinité des Monts. Il est signé : *J. Ingres, Rom. 1820.* Ingres l'a retouché, et probablement gâté, vers 1840.

XXIII. — Ce portrait est le second qu'ait fait Ingres de son ami de jeunesse, le sculpteur florentin Bartolini : le premier avait été peint à Paris en 1805. Le second portrait porte l'inscription : *Bartolini, statuaire, peint par Ingres, à Florence, 1820.*

XXIV. — *Le Vœu de Louis XIII* a été commencé à Florence, en 1821, et fini en 1824, où il a figuré au Salon de Paris. Ce tableau, signé *J. Ingres 1824*, avait été commandé au peintre, par le ministère de l'Intérieur, pour la cathédrale de Montauban. C'est une des œuvres dont Ingres était le plus satisfait. Il écrivait, en 1821, qu'il « n'épargnait rien pour rendre la chose *raphaëlesque et à lui* » ; et, dans une autre lettre, qu'il voulait « déployer dans cette grande page tout le luxe de la grande peinture ». On connaît plusieurs études peintes pour ce tableau.

XXV. — Ce grand et fameux tableau a été commandé à Ingres pour le plafond d'une salle du Louvre, où le remplace aujourd'hui une copie de Balze et Michel Dumas. Il est signé *Ingres pingbat, anno 1827*. Il a coûté au maître plus de recherches et de préparations qu'aucune autre de ses œuvres ; et ainsi on lui doit nombre d'études peintes, dont quelques-unes sont bien supérieures au tableau lui-même. Homère est couronné par la Victoire; les deux admirables femmes assises à ses pieds sont *l'Iliade* et *l'Odyssée*. Autour d'Homère se voient divers poètes, sculpteurs, peintres et musiciens, dont le choix a vivement et longuement préoccupé Ingres.

XXVI. — Ce portrait est signé *J. Ingres pinxit 1832*. Le gros homme qu'il représente est *Bertin aîné*, directeur du *Journal des Débats*. On raconte que ce n'est qu'après avoir essayé plusieurs autres poses qu'Ingres s'est arrêté à celle que nous connaissons. Le portrait a été exposé au Salon de 1833.

XXVII. — C'est sur une commande de l'Etat qu'Ingres a peint, pour la cathédrale d'Autun, son *Martyre de saint Symphorien*. Ce tableau a été précédé et suivi d'un grand nombre d'études et de répliques partielles. L'étude reproduite ici pourra donner une idée du soin qu'apportait le maître à la préparation de ces grands ouvrages, qu'il tenait pour les seuls dignes de son génie.

XXVIII. — Le tableau est signé : *J. A. Ingres, 1834*. Il représente *le jeune Symphorien conduit au supplice, et encouragé par sa mère à souffrir chrétiennement*. Avant d'être mis en place à Autun, le tableau a été exposé au Salon de 1834.

XXIX. — Ce tableau a été peint à Rome, par Ingres, pour son ami Marcotte. Il porte l'inscription : *J. Ingres, Rom. 1839*. Mais une lettre du 25 août 1840 nous apprend que, à cette date, le maître y était encore occupé. Dans la même lettre, Ingres demandait à Marcotte de « faire faire un assez large, et aussi baroque que possible (car c'est du turc) beau cadre, c'est-à-dire avec tout ce qui sera possible d'ornements qui se rapprochent du style de ce pays ».

XXX.— Ce tableau a été commandé à Ingres, en 1834, par le duc d'Orléans, pour servir de pendant à la *Mort du duc de Guise*, de Paul Delaroche. Ingres a travaillé pendant six ans à ce qu'il appelait « sa grande miniature historique ». Aussi l'appelle-t-il encore, dans une autre lettre, « ce cher tableau ». Le titre véritable de la composition est : *La maladie d'Antiochus*. Il y a, entre autres répliques, une très intéressante réplique variée, qui porte la signature *J. Ingres, 1860*.

XXXI. — Ce « tableau-portrait », commencé à Rome en 1839, a été achevé à Paris en 1842. Ingres voulait d'abord représenter simplement la figure de Cherubini : ce n'est qu'ensuite qu'il a agrandi sa toile, pour y peindre, derrière le musicien, la « Muse de la poésie lyrique, mère des hymnes sacrés », d'après un beau modèle qu'il venait de rencontrer.

IV

XXXII. — Ce portrait est signé : *Ingres 1845*. Le maître y a travaillé pendant quatre ans.

XXXIII. — En 1839, pendant son second séjour à Rome, Ingres fut invité par le duc de Luynes à venir décorer de peintures murales la grande salle du château de Dampierre. Il accepta l'invitation, et résolut de peindre à l'huile, mais sur le mur même, deux grandes compositions en pendant, *l'Age d'or* et *l'Age de fer*. Entre 1843 et 1849, il fit, avec ses élèves de longs séjours au château de Dampierre : mais il ne put achever que *l'Age d'or*, et laissa *l'Age de fer* à l'état d'ébauche à peine indiquée. Quant à *l'Age d'or*, où se trouvent mélangés de la façon la plus typique les qualités et les défauts du maître dans le « grand style », la peinture originale de Dampierre est aujourd'hui fort endommagée : mais on en connaît une très intéressante petite réplique, signée *J. Ingres pinxit M. D. CCC LXII Ætatis LXXXII.*

XXXIV. — Le petit tableau du Louvre est l'esquisse d'un grand plafond peint, en 1853, pour une des salles de l'Hôtel de Ville de Paris, et qui a été brûlé en 1871. Ingres, dans une note, explique que le rocher « que l'on aperçoit à l'horizon est l'île Sainte-Hélène », et que la figure du bas est « la France en deuil suivant Napoléon du regard, mais cessant de le pleurer et espérant en sa race, tandis que Némésis poursuit et terrasse l'Emeute et l'Anarchie, qui rentrent dans l'abîme ».

XXXV. — Cette *Jeanne d'Arc assistant au Sacre de Charles VII dans la Cathédrale de Reims* a été peinte pour la galerie de Versailles. Elle est signée : *J. Ingres, 1854*. L'auteur s'est représenté lui-même sous le costume de l'écuyer de Jeanne.

XXXVI. — Ce tableau est la réplique, un peu variée, d'un autre qu'Ingres avait peint à Rome, en 1840, pour le tzar Nicolas et où il avait représenté, auprès de la Vierge, saint Nicolas et saint Alexandre, patrons de la Russie. Dans notre réplique, signée *J. Ingres 1854*, les deux saints ont été remplacés par deux anges. Nulle autre part, peut-être, dans toute l'œuvre d'Ingres ne se reconnaît plus entièrement l'admirateur passionné de Raphaël.

XXXVII. — *La Source*, une des plus exquises études de nu d'Ingres, est signée *J. Ingres 1856* : mais le fait est qu'elle a été commencée à Rome, vers 1818, pendant le premier séjour du maître en Italie, et que les changements que le vieil Ingres y a faits en 1856, et qui ont consisté notamment à repeindre la tête et à remplir le fond, doivent avoir plus nui que servi à l'unité d'ensemble de ce charmant morceau. En tout cas, la peinture merveilleusement simple et vraie du corps de la jeune femme contraste avec la gentillesse un peu apprêtée de son visage.

XXXVIII. — Cette *Naissance des Muses* a été peinte, en 1856, sur papier, pour la décoration intérieure d'un petit temple grec que le prince Napoléon avait fait construire par l'architecte Hittorff. Retouchée à la gouache, l'aqua-

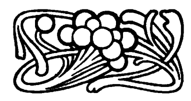
relle d'Ingres, qui ne devait être d'abord qu'une esquisse, a pris la place de la peinture qu'elle était destinée à préparer.

XXXIX. — Ingres a peint ce portrait, le seul qu'il ait peint de lui-même depuis l'image juvénile de 1804, pour la galerie des portraits d'artistes au Musée des Offices de Florence. Il en a fait une réplique, également fort belle, qui est aujourd'hui au musée d'Anvers.

XL. — Ce portrait représente la seconde femme d'Ingres, née Delphine Ramel, et que le peintre avait épousée en 1852. Il est signé : *J. Ingres, pinxit Ætatis LXXIX, 1859.*

XLI. — *Le Bain Turc*, commencé par Ingres en 1859, a eu pour point de départ le projet de peindre une réplique de la *Baigneuse* du Louvre : autour de cette figure, Ingres en a groupé une vingtaine d'autres, qui nous permettent de nous rendre compte des changements survenus, avec l'âge, dans son ancienne conception de la peinture du nu. Ce tableau, peint pour le prince Napoléon, fut rendu par celui-ci, en 1860, au peintre, qui ne manqua point d'y faire encore de nombreuses modifications. Au reste, des notes de 1819 nous révèlent que, dès cette date, Ingres avait eu l'idée de son *Bain Turc*, et transcrit, à cet effet, de longs passages des lettres de lady Montague sur les mœurs intérieures du harem.

XLII. — La reine Marie-Amélie avait commandé à Ingres, en 1842, un *Jésus parmi les Docteurs* pour la chapelle de son château de Bizy : mais Ingres n'a achevé son tableau que vingt ans après, et l'a gardé pour en faire don au musée de Montauban. Le tableau, qui doit avoir été peint en plusieurs fois, et pour lequel le maître a exécuté un grand nombre d'études, est signé : *I. Ingres pinxit M. D. CCC LXII, Ætatis LXXXII.*



Imp. Chaponet, 7, rue Bleue, Paris

14

